نوشته نوئل کرول

نظریه‌های معاصر هنر

برگردان: میترا آریا. محمدرضا امین. لیلاسادات حسینی. محمدروحانی
توران سعادتی. بهاره سعیدزاده. هاجر محمدنیا

www.ketab.ir

عنوان و نام پدیدآور: نظریه‌های معاصر هنر/ ویراسته نوئل کرول؛ برگردان جمعی از مترجمان.
مشخصات نشر: قم: مدرسه اسلامی هنر، ۱۳۹۳.
مشخصات ظاهری: ۴۱۳ص.
شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۹۱۷۰۸-۱-۴
وضعیت فهرست نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی : Theories of art today,c۲۰۰۰.
یادداشت: کتابنامه.
موضوع: زیبایی‌شناسی.
موضوع: هنر -- فلسفه.
شناسه افزوده: کرول، نوئل، ۱۹۴۷ - .
شناسه افزوده: Carroll, Noel
رده بندی کنگره: BH۳۹/ن۶
رده بندی دیویی : ۷۰۱/۱۷
شماره کتابشناسی ملی: ۳۱۱۶۹۶۲

نظریه‌های معاصر هنر/نویسنده: نوئل کرول
مترجمان: میترا آریا. محمدرضا امین. لیلاسادات حسینی. محمدروحانی. توران سعادتی. بهاره سعیدزاده. هاجر محمدنیا
طرح جلد و گرافیک: آتلیه طراحی دخمه. سید محمدهادی قادری
ناشر: انتشارات مدرسه اسلامی هنر*زیرنظر شورای نشر مدرسه اسلامی هنر
تماس: ۰۲۵-۳۷۸۳۰۵۹۳*www.isoa.ir*isoa@gmail.com
نوبت چاپ: اول/ تابستان ۱۳۹۳
شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه
قیمت: ۱۶۵۰۰ تومان

www.ketab.ir

مراکز پخش:
قم.بلواربسیج. بین کوی ۲۰و۲۲. ساختمان مدرسه اسلامی هنر. تماس:۰۲۵-۳۷۸۳۰۵۹۳
تهران، خ انقلاب، بین خ ابوریحان و فلسطین، بن بست مهارت، پلاک ۱ طبقه زیر زمین، پکتا (پخش کتب اسلامی و انسانی) تلفن: ۶۶۹۷۳۲۰۳(۰۲۱)
قم، پردیسان، روبروی مسجد امام صادق(ع)، دانشگاه ادیان و مذاهب.
تلفن: ۱۳-۳۲۸۰۲۶۱۰ (۰۲۵)، نمابر: ۳۲۸۰۳۱۷۱ (۰۲۵)

فهرست مطالب

۱. مقدمه/ نوئل کارول، لیلا سادات حسینی ۹

چالش نو ـ ویتگنشتاینی ۱۱

دربارهٔ این کتاب ۲۸

۲. هنر؛ مفهومی خوشه‌ای/ بریس گات، بهاره سعیدزاده ٤٥

صورت منطقی قضیه ۴۷

ملاحظات روش‌شناختی ۵۳

کفایت شهودی ۵۴

کفایت هنجاری ۶۲

برخی اعتراضات ۶۴

نتیجه: فایدهٔ آموزشی ۶۸

۳. آیا تلاش برای تعریف هنر کار معقولی است؟/ رابرت استکر، محمدرضا امین ۷۷

تعریف کردن هنر: دیدگاه «اجماعی» ۷۸

خصیصهٔ انفصالی تعریف هنر ۸۲

حذف‌ناپذیری تاریخ و کارکرد ۸۵

اهمیت قصد و عرف ۸۹

بدبینی به تعریف هنر ۹۱

تعاریف چه کاری انجام می‌دهند؟ ۱۰۰

٤. مفاهیم زیبایی‌شناسی هنر/ جیمز اندرسون، محمد روحانی ۱۱۱

مقدمه ۱۱۱

مفهوم زیبایی‌شناسی ۱۱۸

www.ketab.ir

تعریف هنر ۱۳۱
گسترده اما محدود ۱۴۰
۵. نظریه نهادی هنر/ جورج دیکی، محمد روحانی ۱۵۷
مقدمه ۱۵۷
دو روایت نظریهٔ نهادی ۱۶۳
روایت متأخر نظریهٔ نهادی ۱۶۶
دو نقد اخیر نظریهٔ نهادی ۱۷۲
طبقه‌بندی نظریه‌های هنر ۱۸۰
۶. روش‌های متفاوت هستی‌شناسی آثار هنری/ جوزف مارگلین، هاجر محمدنیا ۱۸۵
۷. هنر و معنا/ آرتور دانتو، محمدرضا امین ۲۱۹
۸. تعریفی پایدار از «هنر»/ مارشال مولدر ایتون، لیلا سادات حسینی ۲۴۳
۹. هنر: زندگی پس از مرگ؟/ جورج بیلی، میترا آریا ۲۷۵
۱۰. غفلت‌های بارز در نظریه‌های سنتی هنر/ پگ زگلین برند، محمدرضا امین ۲۹۹
آیا نظریهٔ هنر فمینیستی وجود دارد؟ ۳۰۲
نظریه‌های فلسفی و تعاریف هنر ۳۱۶
تاریخ فمینیستی هنر ۳۲۷
۱۱. هنر غیرغربی و تعریف هنر/ استفان دیویس، توران سعادتی ۳۴۷
۱۲. مفهوم هنر: ما و دیگران/ دنیس داتن، میترا آریا ۳۷۷

www.ketab.ir

۱

مقدمه

نوئل کارول

مترجم: لیلا سادات حسینی

بنا بر قول تاریخ رایج فلسفهٔ تحلیلی هنر، سهم قابل توجهی از زیباشناسی قرن بیستم به بحث تعریف هنر اختصاص یافته است. در نیمهٔ اول این قرن، نظریات (یا تعاریف) فرمالیستی و اکسپرسیونیستی مختلفی رونق پیدا کرد که شاید مهم‌ترین آن‌ها نظریات کلایو بِل و آر. جی. کالینگوود باشد. اواسط قرن بیستم و غالباً تحت تأثیر نظریات ویتگنشتاین، مجموعهٔ مباحثی ــ از جمله از سوی موریس ویتز و ویلیام کنیک ـ مطرح شد که می‌کوشید تعریف هنر (بر حسب شرایط لازم و کافی) را غیر ممکن نشان دهد. در پی این آرای «نو ـ ویتگنشتاینی»، نزدیک به یک دهه تعلیقی واقعی در زمینهٔ تعریف هنر حاکم شد و البته تأثیرات آن بسیار بیشتر از خودِ آن تداوم داشت. برای مثال، وقتی مونرو بیردزلی رسالهٔ مهم خود به نام «زیباشناسی» را در سال ۱۹۵۸ چاپ کرد و در آن هیچ تعریفی از هنر به دست نداد، بسیاری گفتند احتمالاً او تحت تأثیر نو ـ ویتگنشتاینی‌ها هیچ لزومی برای ارائهٔ تعریفی از هنر احساس نکرده است.[۱۱]

نظریهٔ نو ـ ویتگنشتاینی که هنر قابل تعریف نیست، در ابتدا کاملاً قانع‌کننده به نظر می‌رسید. اما مثل همهٔ مباحث فلسفی خیلی زود مورد تردید و مخالفت قرار گرفت. مقالهٔ سرنوشت‌ساز آرتور دانتو به نام «عالَم هنر» این بحث را پیش

کشید که هر اثر هنری حداقل باید یک مشخصهٔ لازم داشته باشد،یعنی در نظریه‌های هنری بگنجد.[۲] بعد از او جورج دیکی مفهوم عالم هنر را با تأکیدی متفاوت مطرح کرد. بر همین اساس، انواع گوناگونی از نظریه‌های نهادی او در مورد هنر شکل گرفت که به نظریهٔ چرخهٔ هنر او انجامید.[۳] نظریات دیکی و دانتو و تا حدی ریچارد وُلهیم و جوزف مارگولیس با به جا گذاشتن آثار بسیاری در دههٔ هفتاد و اوایل دههٔ هشتاد، راه را برای تعریف هنر باز کردند. یقیناً در آن دوران نوشته‌ها و مقالاتی که به این موضوع می‌پرداختند در بین متون و نوشته‌های فلسفهٔ هنر، پرشمارترین بودند.

بسیاری از این مقالات انتقادی بودند و کاستی‌های مختلف نظریات دیکی و دانتو را مطرح می‌کردند. اما از آنجا که نظریات دیکی و دانتو ظاهراً به شدیدترین مخالفت‌های نو ـ ویتگنشتاینی‌ها خاتمه داد، این دو نفر در واقع راه را برای دیگران باز کردند تا آن‌ها هم در ارائهٔ تعریفی از هنر دستی داشته باشند. مارشا مولدر ایتون، مونرو بیردزلی، تری دیفی، هارولد اُسبورن، جرالد لوینسون، جفری وینه، ریچارد الدریج، لوسین کروکوسکی، سوزان فیجین، جیمز کارنی، ریچارد لیند، ویلیام تولهرست و روبرت استکر و دیگران، تعاریفی از هنر ارائه کردند که بسیاری از آن‌ها در کتاب قابل تحسین استفان دیویس به نام «تعاریف هنر» به طور خلاصه آمده و به دقت بررسی شده است.[۴]

از اوایل دههٔ نود به بعد، یا حتی زودتر، جاذبهٔ مسئلهٔ «هنر چیست؟» تا حدی فروکش کرد. این پرسش دیگر موقعیت غالبی را نداشت که در نشریات مطرح دههٔ هفتاد تا هشتاد به خود اختصاص داده بود و موضوعات دیگری مانند فلسفهٔ موسیقی، به رقابت با آن برخاست و حتی از آن پیشی گرفت. اما حتی اگر مسئلهٔ تعریف هنر مهم‌ترین موضوع مورد بحث نباشد، همچنان بحثی زنده و پویاست.اصلاحات و نقد رویکردهای موجود با سرعتی ثابت مطرح می‌شود، حتی امروزه هم نظریات جدیدی شکل می‌گیرد و همواره معنای بهتری از آنچه در این مباحث وجود دارد پرورش می‌یابد. اکنون هیچ یک از

این دیدگاه‌ها بر این عرصه حاکم نیست، اما پیشرفت‌هایی در این موضوع در حال شکل‌گیری است.

کتاب حاضر در چنین بستری شکل گرفته است. در این کتاب نظریات مهم چند نام بزرگ و پیشرو در تفکرات موجود در مباحث جاری تعریف هنر را در کنار هم گرد آورده‌ام. با این حال، در این مجموعه مقاله، نویسندگان تنها به تکرار نظریات قبلی نپرداخته‌اند. خواننده، علاوه بر اصلاحات و تعدیل نگرش‌های مختلف، با عناوین جدیدی از جمله نسبت هنر فمینیسم و هنر قومی با تعریف هنر روبه‌رو می‌شود.

از «فرهنگ و هنر» لارس آگارد ـ موگنسن به بعد، هیچ مجموعه‌ای مانند این ـ که به نظریات هنر پرداخته باشد ـ به چاپ نرسیده است.[۵] با این حال، این کتاب تفاوت‌هایی هم با «فرهنگ و هنر» دارد. آن کتاب از حیات دوبارهٔ موضوع تعریف هنر به عنوان موضوعی ضروری برای پژوهش فلسفی خبر می‌داد و این کتاب بحثی ریشه‌دار را ادامه می‌دهد. اکنون، بعد از بیست سال، آنچه در بحثِ مطرح شده در «فرهنگ و هنر» در خطر بود، به تدریج بیشتر مورد توجه قرار گرفته و عرصهٔ جدلی و منطقی آن پیچیده‌تر شده است. در سایهٔ بازنگری‌های مختلف، به تدریج تمایزات دقیق‌تر و دریافت‌های هوشمندانه‌تری در تعریف هنر مطرح می‌شود و استدلال‌های جامع‌تری عرضه می‌گردد. پیشرفتی که در این کتاب قابل توجه است بیشتر فزاینده است و نه صرفاً نگاهی تاریخی. امید آن است که «نظریه‌های معاصر هنر» جای پای محکمی برای گام بعدی در این مبحث ایجاد کند.

نگاهی به چند مبحث جدلی:

چالش نو ـ ویتگنشتاینی

همان‌طور که پیش از این گفته شد، بحث تعریف هنر تا حد زیادی واکنشی است به شک‌گرایی اواسط قرن بیستم که من آن را نو ـ ویتگنشتاینیسم می‌خوانم. نظریهٔ هنر اواخر این قرن هنوز هم در سایهٔ مباحث دههٔ پنجاه پیش

می‌رود، چرا که اگر به خاطر نو ـ ویتگنشتاینی‌ها نبود، هیچ گاه وسوسه و انگیزه برای تعریف هنر تا به این حد جذاب و ترغیب‌کننده نمی‌شد. چون هیچ چیز یک فیلسوف را به اندازهٔ این ادعا که چیزی غیرممکن است از کوره در نمی‌برد. همین ادعاست که ذهنی فلسفی را برمی‌انگیزد و خواب جزم‌اندیشی را به بی‌خوابی بدل می‌کند.

بنا به اعتقاد متفکرانی چون موریس ویتز، ویلیام کنیک و پل زیف، هنر را نمی‌توان تعریف کرد.[۶] نگرش‌های گوناگونی بر پایهٔ این دیدگاه مطرح شد: مثلاً عدم موفقیت نظریات قبلی هنر و این که آثار هنری به گونه‌هایی تا به این حد متنوع و گسترده تعلق دارند که تلاش برای یافتن ویژگی‌های مشترک بین آن‌ها یا به شکست منتهی می‌شود یا به چیزی پوچ و بی‌معنا می‌رسد. در عین حال، این نکته که تلاش‌های گذشته ناکام مانده است لزوماً به این معنا نیست که تلاش‌های بعدی هم به همین سرنوشت دچار شود. به علاوه، هرچند تنوع هنر، کسانی را که می‌خواهند تعریفی از آن ارائه کنند به ستوه آورده، اما این بدین معنا نیست که چنین کاری فراتر از قوهٔ بشری است. نمی‌توان قبل از ارزیابی نتیجهٔ کار آخرین نفر و اثبات شکست او، پایان رقابت را اعلام کرد.

با این‌حال، نظریات عمیق‌تری نسبت به موارد ذکر شده نیز مطرح شد. از آنجا که معتقدم این نظریات در مقالهٔ قدیمی موریس ویتز به نام «نقش نظریه در زیباشناسی» که بارها به چاپ رسیده، قدرتمندتر از دیگران عنوان شده است، در این کتاب با کمک این مقاله، به مباحث نو ـ ویتگنشتاینی که علیه نظریهٔ هنر برخاستند می‌پردازم.[۷]

از دیدگاه ویتز، نظریات هنر در نیمهٔ اول قرن بیستم، از جمله نظریهٔ خود او، اساساً به تعریف هنر می‌پرداختند (که از نظر او به معنای فراهم آوردن شرایط لازمی بود که برای اثر هنری نامیدن چیزی کافی باشد؛ یعنی ارائهٔ یک تعریف واقعی از هنر). وقتی کلایو بل هنر را «فرمِ معنادار» می‌داند یا وقتی سوزان لنگر ادعا می‌کند که اثر هنری شکلی از احساس است، از نظر ویتز آن‌ها به شکلی

طبقه‌بندی‌شده، تعریفی واقعی از شرایط لازم برای «هنری» خواندن یک اثر ارائه کرده‌اند. اما ویتز می‌گوید ارائهٔ موفقیت‌آمیز یک تعریف واقعی از هنر غیر ممکن است.

از نگاه من، ویتز دو نوع استدلال اصلی در مورد این نتیجه‌گیری مطرح می‌کند: استدلال مفهوم باز و استدلال شباهت خانوادگی. او دربارهٔ استدلال مفهوم باز می‌نویسد:

خود «هنر» یک مفهوم باز است. همیشه شرایط (موارد) جدیدی مطرح شده است و بی‌شک همیشه مطرح خواهد شد. اشکال جدید هنر و جنبش‌های جدید ظهور می‌کنند که مستلزم تصمیم‌گیری‌های جدید سوی علاقه‌مندان آن‌هاست که غالباً منتقدان حرفه‌ای‌اند. آنان باید تصمیم بگیرند که آیا این مفهوم باید گسترش یابد یا نه. شاید زیباشناسان شرایطی را وضع کنند، اما این شرایط هرگز برای کاربرد درست این مفهوم لازم و کافی نیست. برای کاربرد «هنر» به طور کامل نمی‌توان شرایط و ضوابطی را تعیین کرد، چون همیشه امکان تصور کردن و خلق موارد و کاربردهای جدید از سوی هنرمندان و یا حتی طبیعت وجود دارد که مستلزم تصمیم‌گیری افرادی برای گسترش یا پایان دادن به مفهوم قدیمی یا ایجاد مفهومی جدید است. در نتیجه استدلال من این است که با توجه به خصوصیت فراگیر و پر مخاطرهٔ هنر و احتمال تحولات همیشگی و آفرینش‌های جدید در آن، از نظر منطقی ارائهٔ مجموعه‌ای از خصوصیات تعریف‌کننده برای هنر غیر ممکن است.[۸]

ظاهراً آنچه ویتز در اینجا می‌گوید این است که هنر ـ عمل هنر ـ همیشه، حداقل در حالت کلی، در معرض تحولات بنیادی است. این بدین معنا نیست که

هنر همیشه باید فراگیر باشد. برخی سنت‌های هنری، سکون و ایستایی را بر تحول ترجیح می‌دهند. مثلاً به یک نقاش قدیمی چینی به خاطر شباهت کارش به یک الگوی سنتی و قدیمی ارزش بیشتری داده می‌شود تا به خاطر ابتکار و خلاقیتش. در واقع در بعضی سنت‌ها نوآوری طرد می‌شود. لازم نیست که هنر حتماً اصیل و بدیع باشد تا هنر به شمار آید. با وجود این، عمل هنر ـ یا دریافت از این عمل ـ به شکلی است که با احتمال همیشگی تغییر و تحول، گسترش و یا نوآوری همراه است. اما ویتز معتقد است که اگر چنین است، پس تلاش برای رسیدن به مجموعه‌ای از شرایط لازم که مشترکاً برای تعریف هنر کافی باشد، با این نگاه به هنر که احتمال همیشگی تغییر، گسترش یا نوآوری را برمی‌تابد در تضاد است (چون قاعدتاً تعیین شرایط موجب ایجاد محدودیت برای نوآوری می‌شود).

با توجه به استدلال‌های ویتز به مثابهٔ یک قیاس خُلف، به طور کلی می‌توان آن را به شکل زیر تفسیر کرد:[۱۹]

۱. هنر می‌تواند گسترش یابد.
۲. بنابراین، هنر باید در معرض احتمال همیشگی تغییر، گسترش و نوآوری باشد.
۳. اگر چیزی هنر باشد، پس باید پذیرای احتمال همیشگی تغییر، گسترش و نوآوری باشد.
۴. اگر چیزی پذیرای احتمال همیشگی تغییر، گسترش و نوآوری باشد، قابل تعریف نیست.
۵. فرض می‌کنیم هنر را می‌توان تعریف کرد.
۶. بنابراین، هنر پذیرای احتمال همیشگی تغییر، گسترش و نوآوری نیست.
۷. پس هنر، هنر نیست.

از این گذشته، از آنجا که فرض پنجم متهم به استنباط از نقض است، پس می‌توانیم آن را اشتباه بدانیم. به عبارت دیگر، این فرض که هنر می‌تواند تعریف

www.ketab.ir

شود در تضاد با مفهوم هنر است.

ویتز علاوه بر استدلال مفهوم باز، تیر دیگری در کمان دارد. به گفتهٔ ویلیام کنیک ما می‌توانیم در امور عادی، هنر را از غیر هنر تشخیص دهیم. چطور این کار را می‌کنیم؟ یک فرضیه این است که ما یک تعریف (یا نظریه)، حتی به صورت تلویحی، از هنر داریم که با آن می‌توانیم هنر را از غیر هنر تمیز دهیم. در اینجا فرض را بر این می‌گذاریم که تعریفی داریم که ارزش تبیینی دارد ــ یعنی توضیح می‌دهد که چگونه چیزی را هنر و چیز دیگری را غیر هنر می‌نامیم. بنابراین، یک استدلال در دفاع از وجود تعریف هنر این است که هنر دارای قدرت تبیینی است. شاید کسی با این نگاه که این فرض بهترین توضیح را دارد، تأیید کند که هنر تعریفی دارد.

اما آیا اصلاً این توضیح خوب است و یا توضیح بهتری هم وجود دارد؟ چراکه اگر این توضیح غیرقابل قبول باشد یا اگر امکان توضیحات بهتری وجود داشته باشد، آن‌گاه این فرض که تعریفی برای هنر وجود دارد رد می‌شود. در اینجاست که نظریهٔ تشابه خانوادگی وارد بحث می‌شود.

کنیک عنوان می‌کند که بر همهٔ مفاهیم، تعاریفی واقعی حاکم نیست. همچنین ویتز هم به تحلیل ویتگنشتاین از «بازی» اشاره می‌کند. بنابراین، چرا فرض کنیم که استفاده از «هنر» تحت حاکمیت یک تعریف باشد؟ و اگر چنین است، چرا ارائهٔ یک تعریف تا به این حد مشکل است؟ مطمئناً اگر هیچ کس نتواند تعریف قاطع و قابل قبولی از هنر ارائه کند، پس این فرضیه نمی‌تواند چندان معتبر باشد که ما با کمک تنها یک تعریف، هنر را از غیر هنر تمیز دهیم. به علاوه، اگر کاربرد «هنر» مثل بسیاری از مفاهیم دیگر می‌تواند بدون توسل به فرضیه‌ای مشکوک توضیح داده شود، پس چرا برترین توضیح را اختیار نکنیم؟

اما برترین فرضیه کدام است؟ کنیک و ویتز، با اتکا به نفوذ ویتگنشتاین، از شباهت خانوادگی سخن به میان می‌آورند. وقتی با مورد جدیدی روبه‌رو

می‌شویم که می‌خواهیم بدانیم آیا در مقولهٔ هنر می‌گنجد یا نه، آن را با توجه به نمونه‌هایی که از قبل در مورد هنری بودنشان قضاوت شده می‌سنجیم و می‌پرسیم که آیا این مورد جدید با نمونه‌های برجستهٔ از قبل شناخته شده به عنوان اثر هنری، شباهت محسوسی دارد یا نه. مثلاً آیا «شنا به سوی کامبوج» اسپالدینگ گری[۱] به نمایشنامهٔ «طوفان[۲]» (و دیگر آثار برجسته) شباهت دارد؟ و اگر دارد از چه نظر؟ یا مثلاً آیا رقص «تریو آ»ی یونی رینر[۳] تا حد قابل قبولی به Les Sylphides فاکین[۴] (و دیگر الگوها) شباهت دارد یا نه؟ اگر میزان شباهت مواردی از این دست زیاد باشد، می‌توانیم در مورد هنری بودن آن تصمیم بگیریم. بسیاری از مفاهیم دیگر هم این‌چنین عمل می‌کنند. ویتز و کنیک هم به همین ترتیب در مورد آثار «هنری» فرضیه‌سازی می‌کنند. به علاوه، این رویکرد به شکل مطلوبی نیز با این مسئله همخوانی دارد که هنر یک مفهوم باز است، یعنی پذیرای احتمال همیشگی تغییر، گسترش و نوآوری است.

رویکرد شباهت خانوادگی عمیقاً با رویکرد تعریفی تفاوت دارد. چرا که بین موارد جدید و الگوهایی که برای هنری خواندن یک اثر لازم و یا کافی هستند، هیچ‌گونه شباهتی وجود ندارد. به علاوه، شباهت‌هایی که با آن‌ها می‌توان اثری را «هنری» نامید، ممکن است با شباهت‌هایی که اساس لازم برای «هنری» خواندن یک اثر دیگر را شکل می‌دهند، متفاوت باشد. «شنا به سوی کامبوج» می‌تواند یک اثر هنری باشد، چون مثل «طوفان» دارای بازی و یک روایت است، درحالی که ممکن است تصمیم بگیریم «تریو آ» را یک اثر هنری بنامیم، چون مثل Les Sylphides توجه عمیقی را به حرکات خودش برمی‌انگیزد.

---

۱. اسپالدینگ گری (۲۰۰۴-۱۹۴۱)، بازیگر و نمایشنامه‌نویس آمریکایی. م.

۲. The Tempest نمایشنامه‌ای از شکسپیر. م.

۳. یونی رینر (۱۹۳۴)، رقص‌پرداز و فیلم‌ساز آمریکایی. «تریو آ» نام یکی از اجراهای معروف او ست. م.

۴. مایکل فاکین (۱۹۴۲-۱۸۸۰)، رقص‌پرداز و رقاص روسی. م.

www.ketab.ir

بنابراین، ویتز برخلاف رویکرد تعریف واقعی، بر این اعتقاد است که:

اگر واقعاً نگاه کنیم و ببینیم چه چیزی را «هنر» می‌نامیم، هیچ ویژگی مشترکی را نمی‌یابیم، بلکه تنها به شباهت‌هایی برمی‌خوریم. دانستن چیستی هنر، درک برخی جوهره‌های آشکار و پنهان نیست، بلکه به معنای تشخیص، توصیف و تبیین چیزهایی که «هنر» می‌نامیم، بر اساس این شباهت‌هاست.[۱۰]

می‌توان گفت که رویکرد تعریفی بر پایهٔ یافتن ویژگی‌های خاص مشترک استوار است. بحث شباهت خانوادگی بر توجه به رشته‌هایی از شباهت‌ها ــ رشته‌های ناپیوسته اما در هم تنیده ــ تکیه دارد. در واقع رویکرد شباهت خانوادگی نشان می‌دهد که چگونه می‌توان بدون توسل به نظریهٔ رسمی و کاملاً دور از دسترس ویژگی‌های خاص مشترک، هنر را از غیر هنر تفکیک کرد.

در گذشته استدلال مفهوم باز و شباهت خانوادگی برای بسیاری فوق‌العاده می‌نمود، اما امروزه بعد از بررسی‌های دقیق، نسبت به دههٔ پنجاه کمتر اقناع‌کننده به نظر می‌رسد. به علاوه، افول و تضعیف این استدلال‌ها علاقهٔ عصر کنونی را به تعریف هنر به لحاظ تاریخی ممکن ساخته است.

به نظر می‌رسد مشکل اساسی بحث مفهوم باز ویتز این باشد که او در خلال بحث نظریه‌های سنتی هنر، از تلاش برای ایجاد شرایطی لازم و کافی برای یک اثر هنری، سخن به میان می‌آورد؛ اما برای نشان دادن این که چنین چیزی ممکن است، به عمل هنر ارجاع می‌دهد، یعنی به همان مفهومی که خودش معتقد است باید پذیرای احتمال همیشگی تغییر، گسترش و نوآوری باشد. بنابراین، ویتز این‌گونه استدلال می‌کند که مفهوم بستهٔ اثر هنری در مغایرت با مفهوم باز عمل هنر ـ یا به عبارتی ممارست ما در خلق آثار هنری در طول زمان و از نسلی به نسل دیگر ـ است. اما در اینجا، سطوح کلیت این دو مفهوم از هنر

www.ketab.ir

(«هنر» به عنوان اثر هنری، «هنر» به عنوان عمل هنری)، هرچند مرتبط با هم است، اصلاً یکسان نیست. چرا یک مفهومِ به اصطلاح بستهٔ هنر به معنای اول (اثر هنری) در مغایرت با مفهوم باز هنر به معنای دوم (عمل هنر) است؟ ویتز به طور روشن به این نکته اشاره‌ای نمی‌کند. به علاوه، ناتوانی او در تفکیک این دو مفهوم، بیانگر وجود نوعی ابهام در استدلال اوست.

برای تشخیص این مشکل، می‌توانیم به صورت‌بندی نسبی من از استدلال مفهوم باز ویتز رجوع کنیم. نتیجه این که هنر، هنر نیست. اما «هنر» در اینجا به صورت تک بعدی استفاده نمی‌شود و بنابراین هیچ تناقض واقعی در این مسئله وجود ندارد و هیچ ناسازگاری واقعی نیز در آن به چشم نمی‌خورد.

در فرض شمارهٔ ۳، وقتی می‌گوییم چیزی هنر است که پذیرای احتمال همیشگی تغییر، گسترش و نوآوری باشد، در واقع از عمل هنر سخن می‌گوییم. اما در فرض شمارهٔ ۵ که طبق متن مقالهٔ ویتز، فرض می‌کنیم هنر قابل تعریف است، سخن از اثر هنری است (به عبارت دیگر، موضوع این است که آیا مفهوم اثر هنری را می‌توان تعریف کرد یا نه). بنابراین، اگر به نتیجهٔ این استدلال این‌گونه نگاه کنیم و ابهام موجود در بحث ویتز و تفسیر اولیهٔ خودمان را برطرف کنیم، آن‌گاه هیچ گونه تناقض ظاهری در فرض شمارهٔ ۷ وجود نخواهد داشت. چرا که در بیان این نکته که یک اثر هنری، عمل هنری نیست ـ یا این که مفهوم هنر، مفهوم عمل هنر نیست ـ هیچ‌گونه تناقضی وجود ندارد. شرایطی که موجب تمایز اثر هنری از اثر غیر هنری می‌شود، ممکن است کاملاً با شرایطی که عمل هنر را از اعمال دیگر (مثل مذهب) مجزا می‌کند متفاوت باشد. اصلاً چرا مثل ویتز فرض کنیم که در این موضوع کشمکشی وجود دارد؟ بیایید بپذیریم که عمل هنر پذیرای احتمال همیشگی تغییر، گسترش و نوآوری است. اما این چه ارتباطی با شرایط لازم برای تشخیص اثر هنری دارد؟ سخن از احتمال همیشگی گسترش، تنها در مورد عمل هنر معنا پیدا می‌کند؛ چون معنایی ندارد که بگوییم یک اثر هنری تکمیل

www.ketab.ir

شده باید پذیرای احتمال همیشگی تغییر و نوآوری باشد. اگر طبق نظر ویتز، چیزی هم باز باشد، آن عمل هنر است. به طور کلی، اعتقاد به این که آثار هنری تمام شده (شاید به استثنای موارد خاصی مثل آثار هنری محیطی) باید پذیرای تغییر باشند، اشتباه مطلق است. از این‌رو، استدلال مفهوم باز مردود است، زیرا در مورد مفاهیم هنری مورد بحث دچار ابهام است و در واقع قادر به یافتن ارتباطی منطقی بین تعاریف هنر و تعاریف مفهوم عمل هنر نیست.

این یک دلیل انتزاعی نقض است. برخی ممکن است قانع نشوند و در دام این تردید بیفتند که اگر ما شرایط لازم و کافی را برای آثار هنری «تعیین کنیم»، شاید برای انواع آثاری که هنرمندان می‌توانند خلق کنند ـ انواع تجربیات و نوآوری‌هایی که وارد هنر می‌کنند ـ محدودیت‌هایی قائل شویم. اما در واقع دلیلی برای تأیید این فرض وجود ندارد. این که اثر هنری ممکن است دارای ویژگی‌های تعریف‌کننده باشد، به لحاظ منطقی با خلق آثار جدیدی به شکلی مبتکرانه و دور از انتظار و پیش‌بینی شرایط نسبی داشته باشند، منافاتی ندارد. همان‌گونه که ارائهٔ تعریفی از علم، مانع پژوهش مبتکرانه و دور از انتظار و پیش‌بینی نمی‌شود.

علاوه بر این، در نظریات هنری آرتور دانتو و جورج دیکی هم این نکتهٔ منطقی تأیید می‌شود. چرا که هر چند آن‌ها تعاریفی برای هنر ارائه می‌کنند، تعاریفشان با ارائهٔ هر نوع اثر به عنوان اثر هنری مغایرتی ندارد. از نظر آن‌ها، اثر هنری می‌تواند از آثار مشابه دیگر غیرقابل تشخیص باشد. به نظر آن‌ها، هر چیزی می‌تواند در شرایط مناسب تبدیل به یک اثر هنری شود. غرض تأیید نظریات آن‌ها نیست، بلکه منظور فقط طرح این مشاهدهٔ منطقی است که اگر هر چیزی ـ هر نوع چیزی ـ می‌تواند اثر هنری باشد و نظریات آن‌ها (دیکی و دانتو) تعاریف واقعی از هنر است، پس به لحاظ منطقی بسیار سخت می‌توان دریافت که توصیهٔ صِرف در مورد شرایط لازم و کافی برای مفهوم اثر هنری چگونه می‌تواند عمل هنر یا حوزهٔ فعالیت و قدرت تخیل هنرمند را محدود کند. از

www.ketab.ir

این‌رو، علی‌رغم آرای ویتز، باید بگوییم تعریف واقعی از هنر، با باز بودن عمل هنر در برابر تغییر، گسترش و نوآوری سازگار است. حداقل، مثال‌هایی از نظریات دیکی و دانتو این را نشان داده است.

اما باز هم ممکن است گفته شود که برای محدودیت قائل شدن در مورد این که چه چیزی می‌تواند اثر هنری محسوب شود، باید مجموعه‌ای از شرایط لازم و کافی تعیین شود، حتی اگر این شرایط در مورد «نوع» چیزی که می‌تواند اثر هنری باشد محدودیتی قائل نشود. در اینجا ذکر چند نکته لازم است. شرایط لازم و کافی در مغایرت با عرصهٔ وسیع گسترش و نوآوری نیست. به علاوه، هرچند مفهوم هنر (در عمل هنر) می‌تواند باز باشد، اما کاملاً بازِ باز نیست و هر چیزی، در هر زمان و به هر دلیلی، نمی‌تواند هنر باشد. با این همه، حتی اگر بپذیریم که عمل هنر پذیرای تغییر و گسترش است، تغییرات و گسترش‌های مربوط باید در پیوند با آن چیزی باشد که پیش از آن‌ها بوده است، وگرنه دیگر تغییر و گسترشِ آن عمل محسوب نمی‌شوند. به عبارت دیگر، پدیدهٔ مورد نظر نمی‌تواند مغالطه محض باشد.

شاید دیکی و دانتو بگویند تنها گسترشی که شرایط مورد نظر آن‌ها ممکن است مانع آن شود، «نوآوری‌هایی» از نوع مغالطهٔ محض است. اما مشکل این نیست. چون این گفته که هر چیزی به دلیلی می‌تواند هنر باشد، تنها تا آن حدی آزاد و باز است که هر کس می‌خواهد آن‌گونه باشد. شرایط مورد نظر آن‌ها (و دیگر شرایط ممکن) به هیچ وجه خلاقیت هنرمند را تهدید نمی‌کند، زیرا به هنرمند اجازه می‌دهد به سمت هر چیزی که می‌خواهد برود: از سنگ توالت و قفسه بطری گرفته تا گذاشتن حلقهٔ لاستیک دور شکم قوچ، تکه‌های پیه خوک، قطعه‌های بدن کوسهٔ غوطه‌ور در فرمالدیید.

به علاوه، همان‌طور که پیش از این ذکر شد، نظریات هنری دیکی و دانتو با رویکردی تاریخی، و نه منطقی، به بحث مفهوم باز، می‌تواند پاسخی به استدلال ویتز باشد، تا جایی که نظریات آن‌ها در واقع در موضع مخالف با موضع ویتز قرار دارد. هر دو نظریه مشخصاً می‌گویند که لزوماً بین تعریف هنر و قبول احتمال

www.ketab.ir

همیشگی گسترش و خلاقیت هنرمند تناقض و ناسازگاری وجود ندارد. به علاوه، در عین حال مشخصه‌های نظریات دیکی و دانتو را می‌توان پاسخی جدلی به استدلال شباهت خانوادگی تلقی کرد. برای درک این نکته، بهتر است برخی از نقایص رویکرد شباهت خانوادگی را مرور کنیم.

بر اساس رویکرد شباهت خانوادگی، برای تعریف آثار هنری ــ یا برای تفکیک هنر از غیر هنر ـ باید بین آثاری که از پیش هنری تلقی شده‌اند و موارد جدید به دنبال شباهت‌ها گشت. در حالت ایده‌آل، این فرایند با تعیین مجموعهٔ منعطفی از آثار برجسته هنری آغاز می‌شود؛ آثاری که همگان در هنری بودنشان متفق‌القول‌اند. آن وقت بر اساس این مجموعهٔ مشخص در مورد وضعیت هنری آثار دیگر تصمیم می‌گیریم. در نتیجه، در هر زمان مجموعهٔ آثاری در اختیار داریم که شامل نمونه‌ها و نیز نمونه‌های آینده است. اگر اکنون، دربارهٔ وضعیت یک اثر جدید مردد باشیم، می‌گوییم به مجموعهٔ آثاری که از قبل هنری بودنشان قطعی شده، رجوع کنیم و ببینیم آیا این اثر جدید با آثار آن مجموعه شباهت‌های ملموسی دارد یا نه. شاید اثر جدید به دلیل ساختار روایی موجزش شبیه «تریستام شندی»[1] باشد، یا به سبب قابلیتش در برانگیختن حس ترحم و ترس مانند «اودیپ»[2] و در عظمتش شبیه به سمفونی نهم بتهوون باشد. با گردآوری این تناظرها تصمیم می‌گیریم که اثر جدیدی را در زمرهٔ آثار هنری جای دهیم، هر چند هیچ معیار مشخصی در مورد تعداد تناظرهای لازم وجود ندارد. به این شکل ما در مورد شباهت‌ها نظر می‌دهیم و قضاوتی بسیار کلی ارائه می‌کنیم.

اما مشکل این روش این است که مفهوم شباهت که موضوع اصلی آن است، بسیار سست و ناپایدار است. چون این نکته بدیهی و منطقی است که هر چیزی

1. Tristam Shandy.

2. Oedipus Rex.

www.ketab.ir

بالاخره به نحوی شبیه هر چیز دیگر است. یک کاربراتور عجیب از یک کهکشان دیگر از این جهت که یک جسم مادی است و شاید از چندین جهت دیگر، شبیه به «دروازهٔ جهنم»[1] رادن[2] خواهد بود. بنابراین، هر اثر جدید می‌تواند در چندین مورد شبیه این الگوها باشد و اگر نمونه‌های بعدی را هم در نظر بگیریم، تعداد شباهت‌های بین هر چیز و آثاری که از قبل «هنر» تلقی شده‌اند، همین‌طور افزایش می‌یابد. به بیان دیگر، با به کار گرفتن روش شباهت خانوادگی اکنون می‌توانیم بگوییم که هر چیزی فردا، اگر نه زودتر، هنر خواهد بود. این روش بسیار کلی و فراگیر است.

این رویکرد بسیار کلی‌تر از نظریات دیکی و دانتو است، چرا که نظریات این دو این امکان را تأیید می‌کند که هر چیزی تحت شرایطی خاص می‌تواند هنر محسوب شود، اما در رویکرد شباهت خانوادگی می‌توانیم به این نتیجه برسیم که هر چیزی همین حالا هنر است. یا اگر بخواهیم طور دیگری بگوییم، با استفاده از الگوی شباهت خانوادگی، ناچاریم تصدیق کنیم که هر چیزی هنر است، چون هر چیزی به طریقی شبیه به هر چیزی است. از این‌رو، الگوی شباهت خانوادگی حریف کارآمدی در توضیح این نکته نیست که چگونه می‌توان هنر را از غیر هنر تفکیک کرد، چون با استفاده از الگوی شباهت خانوادگی اصلاً هیچ تفکیک و تمایزی در کار نیست. اما از آنجا که ویتز و کنیک قرض را بر این می‌گذارند که می‌توان هنر را از هر چیز دیگری تفکیک کرد، توجیه شباهت خانوادگی باید بر اساس معیارهای خودش نقض شود.

البته ممکن است این استدلال، طرفداران رویکرد شباهت خانوادگی را بر آن دارد تا اعتراض کنند که در تعیین هنری بودن یک چیز هر نوع شباهتی مد نظر نیست و تنها شباهت‌هایی با ملاحظات متناسب و مربوط باید در نظر گرفته شود.

---

1. Gate of Hell.
2. Rodin.

www.ketab.ir

اما اکنون سؤال این است که چه ملاحظاتی متناسب و مربوط ـ متناسب و مربوط به هنر ـ است و چه ملاحظاتی نیست. در اینجا به نظر می‌رسد که مداخلهٔ بحث شرایط، غیر قابل اجتناب می‌شود.

مدافعان رویکرد شباهت خانوادگی برای جلوگیری از تأثیر «شمولیتِ همه چیز»، یا باید وارد بحث شباهت‌های (شرایط) لازم ـ مجموعه‌ای از شباهت‌های لازم ـ شوند یا بحث شرایط کافی. اما این هم به معنای درگیر شدن در ارائهٔ تعریفی از هنر است؛ بحثی که نو- ویتگنشتاینی‌ها ادعا می‌کنند غیر ممکن است. به این شکل ظاهراً نو ـ ویتگنشتاینی‌ها بر سر دوراهی غامضی قرار می‌گیرند. اگر بر الگویی ساده از رویکرد شباهت خانوادگی پافشاری کنند، از ارزش تبیینی رویکردشان کاسته می‌شود و اگر بخواهند معیار و قیودی برای آن قائل شوند، خود را دوباره در مهلکهٔ تعریف، تعیین شرایط و در نتیجه تضعیف ادعای اصلی‌شان، مبنی بر غیر ممکن بودن تعریف‌پذیری هنر، می‌یابند.

یک راه حل متناسب برای بررسی این مشکل این است که از استدلال معروف موریس مندلبوم کمک بگیریم.[۱۱] مندلبوم معتقد است که افرادی چون ویتز ایدهٔ شباهت خانوادگی را به طور نادرستی تصرف کرده‌اند. شباهت‌های واقعی خانوادگی ـ مثلاً شباهت موی شما و موی پدرتان، یا بینی شما و بینی مادرتان ـ شباهت محض یا ارتباط محض ویژگی‌ها با هم نیست. حتی اگر چشم‌های من دقیقاً به رنگ چشم‌های گریگوری پک باشد، چشم‌های من دارای شباهت خانوادگی با چشم‌های گریگوری پک نیست. مهم نیست چشم‌های ما چقدر شبیه هم‌اند، به این دلیل واضح که ما از یک خانواده، از یک منبع ژنی مشترک، نیستیم. برای این که شباهتی اصالتاً خانوادگی باشد، نیاز به ساز و کارهای بنیادینی مثل توارث ژنتیکی وجود دارد. اگر قرار باشد شباهتی شباهت خانوادگی محسوب شود، باید به نحوی مناسب ایجاد شده باشد. اگر بیل کلینتون از جهاتی بسیار شبیه به یک خرس عروسکی بزرگ است، این شباهت خانوادگی نیست، چون قاعدتاً کلینتون و خرس عروسکی به یک منبع ژنی مشترک تعلق

www.ketab.ir

ندارند. هر چقدر هم آن‌ها شبیه به هم باشند، این شباهت، شباهتی خانوادگی نیست.

به بیان دیگر، شباهت خانوادگی، که کاملاً به جا نامگذاری شده است، تحت تأثیر شرایطی قرار دارد. برای شباهت‌های خانوادگی اصیل یک شرط لازم، داشتن مبنای ژنتیکی است. از این‌رو، طرفداران رویکرد شباهت خانوادگی در به کار بردن این عبارت خیلی تند رفته‌اند. چون آنان با شباهتِ محض سر و کار دارند نه با شباهت خانوادگی. اگر آنان واقعاً امید داشتند که از قیاس با شباهت خانوادگی بهره‌گیری کنند، باید به نیاز به برخی الگوهای لازم و خاص ـ شرایط لازم ـ برای کاربرد مفهوم هنر اذعان می‌کردند. اما این با اهداف آن‌ها تناقض پیدا می‌کرد، چرا که دوباره آن‌ها را به بازی اول یعنی ارائهٔ تعریف برمی‌گرداند.

البته همین فقدان نوع شرایط لازم برای قیاس با شباهت خانوادگی است که موجب تأثیر «شمولیتِ همه چیز»، که پیش‌تر ذکر شد، می‌شود. راه دوری جستن از این تأثیر می‌توانست جدی گرفتن قیاس شباهت خانوادگی باشد. البته این نیز موجب بازگشت به بحث تعریف هنر می‌شد.

انتقاد مندلبوم از الگوی شباهت خانوادگی نه تنها سهل‌انگاری نگران‌کننده در سخنان ویتز و کنیک را آشکار ساخت، بلکه راهی را پیشنهاد کرد که نظریه‌پردازان مذکور می‌توانستند با آن بر چالش ایجاد شده از سوی نو ــ ویتگنشتاینی‌ها غلبه کنند. ویتز و کنیک با استناد به ویتگنشتاین، می‌گویند که برای شناخت یک چیز به عنوان هنر فقط کافی است نگاه کرد و دید که آیا آن چیز از نظر ویژگی‌های ظاهری شبیه به الگوها یا الگوهای مشابه آن‌ها هست یا نه. اما مندلبوم با بحث شباهت واقعی خانوادگی به فیلسوفان هشدار می‌دهد که ممکن است این ویژگی‌های مربوط و مشترک برای تعریف هنر اصلاً آشکار نباشد، بلکه ویژگی‌هایی نهفته و پوشیده باشد (چون این خصوصیاتِ ژنتیکی است که موجب شباهت‌های خانوادگی واقعی می‌شود و نه خصوصیات ظاهری).

به بیان دیگر، همان‌گونه که خلقت نقش مهمی در تعریف اعضای یک خانواده

دارد، می‌تواند در تعریف هنر نیز مهم باشد. می‌بینیم که دیکی و دانتو هم به گونه‌ای دیگر از این احتمال بهره می‌برند: دانتو در بسیاری از نوشته‌هایش استدلال می‌کند که مرتبهٔ هنر به خاستگاه آثار هنری در نظریه‌ها و روایت‌های هنری بستگی دارد، در حالی که مکانیزم ژنتیکی مد نظر دیکی برای مرتبهٔ هنری، در واقع نهاد هنر است که بعدها چرخهٔ هنر نام گرفت.

دیکی آشکارا به مرهون بودن خود به مندلبوم اشاره کرده است. او اظهار می‌دارد که مندلبوم می‌گوید در نگاه ویتز به نظریه‌های هنری گذشته، فلاسفه تنها ویژگی‌های آشکار یک چیز ـ مانند خصوصیات گویا ــ توجه می‌کنند؛ خصوصیاتی که فارغ از بافت تاریخی، اجتماعی یا فرهنگی، که در موضوع تعریف هنر مطرح است، در آن چیز دیده می‌شود. در ادبیات غالباً به نحوی گمراه‌کننده این خصوصیات آشکار را نامربوط می‌خوانند، اما درست‌تر آن است که آن‌ها را «جدا از بافت» بنامیم.[۱۲] رویکرد شباهت خانوادگی هم تنها به خصوصیات نهان و جدا از بافت موارد مورد قیاس خود می‌پردازد.

اما شاید این غفلتِ ادعاشده در رویکرد سنتی تعریف هنر و همچنین در رویکرد شباهت خانوادگی این است که آن‌ها جای درست را «نگاه» نمی‌کنند. دیکی توصیه می‌کند که به جای جست‌وجوی رشته یا رشته‌های مشترک بین آثار هنری از بُعد خصوصیات آشکار و جدا از بافت (مربوط) اثر مورد نظر، شاید راه حل مشکل تعریف هنر در بررسی خصوصیات نهان و بافت ـ محور (مربوط) آثار نهفته باشد. این اخلاقی است که دیکی از مندلبوم کسب کرده است. از نظر دیکی یک اثر تنها در صورتی هنری است که یک خصوصیت نهان مشخص داشته باشد؛ یعنی از بافت اجتماعی یک عالم هنری به شکلی مناسب برخاسته باشد.[۱۳]

مبانی موضع دانتو پیش از چاپ مباحث مندلبوم شکل گرفت. با وجود این، دیدگاه‌های دانتو به وضوح به موازات نظریات مندلبوم حرکت می‌کند. حتی اگر موارد دیگر را در نظر نگیریم، شعار دانتو که هنر چیزی نیست که با چشم بتوان

www.ketab.ir

آن را تشخیص داد، در واقع چکیدهٔ این دیدگاه است که تشخیص و تعیین هنری بودن یک چیز ربطی به خصوصیات آشکار و جدای از بافت آن ندارد. همچنین چیزی نیست که بتوان آن را با نگاه کردن و فارغ از خاستگاه‌های آن (فارغ از عالم هنری) تعیین کرد.

به علاوه، استفادهٔ دانتو از روش نامحسوسات ـ معرفی چیزهایی مثل جعبه‌های بریلوی وارهول در مقابل جعبه‌های پروکتر اَند گمبل[1] ـ نگرانی‌هایی از جنس نگرانی‌های مندلبوم را دربارهٔ تکیهٔ بیش از حد بر خصوصیات آشکار در دیدگاه نو ـ ویتگنشتاینی مجسم می‌کند. چون اگر به این نامحسوسات نگاه کنیم، چیزی برای دیدن نمی‌یابیم که بیانگر تفاوت بین جعبه‌های وارهول (که اثر هنری هستند) و جعبه‌های شرکت پروکتر اَند گمبل (که اشیایی هنری نیستند) باشد. یا اگر بخواهیم مطلب را به شکلی دیگر عنوان کنیم، اگر روش شباهت خانوادگی را به کار بگیریم، راهی برای تفکیک قائل شدن بین جعبه‌های بریلو و جعبه‌های وارهول نخواهیم داشت. به بیان دیگر، مشکل نامحسوس بودن نشان می‌دهد که الگوی شباهت خانوادگی کاملاً غیرعملی است و این به همان دلیلی است که مندلبوم می‌گوید؛ یعنی به دلیل تکیهٔ آن بر خصوصیات آشکار و جدای از بافت اثر مورد نظر.

دانتو نیز مانند دیکی به این نکته رسید که این کاستی در رویکردها از زمان افلاطون گرفته تا ویتز، حداقل می‌تواند توصیه‌ای برای مجموعه‌ای از بازاندیشی‌های سازنده در بحث تعریف هنر باشد. دیکی سعی داشت با روشی که می‌توان آن را جامعه‌شناسانه خواند ـ یعنی توصیف بافت اجتماعی لازم برای خلق هنر ـ این امکان را عملی کند. اما دانتو برای تعریف هنر، بر اهمیت تاریخ هنر و نظریهٔ هنر تأکید داشته است.[۱۴] اگر عالم هنر دانتو عالمی متشکل از ایده‌هاست، عالم هنر دیکی عالمی از مردم، هنرمندان و مخاطبان آن‌هاست.

چه دیدگاه‌های بنیادی دانتو و دیکی اساساً سازش‌ناپذیر باشند و چه اختلاف

---

1. Procter and Gamble.

www.ketab.ir

نظر آن‌ها در نهایت بر سر موارد جزئی باشد یا نباشند، از نظر من حقیقت این است که فاصله گرفتن هر دوی آن‌ها از تأکید بر خصوصیات آشکارِ خارج از بافت هنر، و تمایل به اهمیت ویژگی‌های نهان و وابسته به بافت (تاریخی ـ اجتماعی)، زمینه‌ای را برای تحولات بعدی در نظریه‌پردازی هنر آماده می‌کند. سلسله رویکردهای نظری هنر که از دانتو و دیکی دیده‌ایم، واکنش خود را به نو ـ ویتگنشتاینی‌ها از طریق رخنه در استدلال نو ـ ویتگنشتاینی که دیکی و دانتو پیشتاز آن بوده‌اند، آغاز کرده‌اند. این رویکردها شامل نظریات فرهنگی، تاریخی، قصدگرایی و نو ـ نهادی (و ترکیبی از آن‌ها) است. حتی نظریات گوناگون زیباشناسی اخیر که در ظاهر چیزی جز بازگشت به نوعی از نظریه که ویتز درگیر آن بود نیستند، از الگوی دیکی و دانتو بهره برده‌اند. چرا که این دو نه تنها نظریه‌پردازان زیباشناسی را به پیوستن دوباره به بحث تعریف تشویق کردند، بلکه این سر نخ در اختیارشان گذاشتند که ممکن است راز حل این مشکل، خصوصیات نهانی چون مقصود هنرمند باشد.

اکثر دیدگاه‌هایی که در این مجموعه از آن‌ها دفاع کرده‌اند نظریات زیباشناسی نیستند. بسیاری از آن‌ها نشان‌دهندهٔ تأثیرات رویکردهای بافت‌محور دیکی و دانتو (و مارگولیس و ولهیم) است. این نظریات مستقیماً از همان واکنش‌هایی بهره برده‌اند که راجع به نو ـ ویتگنشتاینیسم ذکر کردم. در فلسفه بسیار عادی است که موضعی(از جمله موضع خودتان) را به واقع نفهمید، مگر آن‌که بدانید آن موضع، واکنش یا پاسخ به چه چیزی است. برای پی بردن به این که در یک فلسفهٔ خاص چه می‌گذرد، باید از مخالفان و رقبای آن هم چیزهایی بدانید. به تعبیری عمیق، قَدرترین رقیب اکثر دیدگاه‌های مطرح شده در این کتاب، نو ـ ویتگنشتاینیسم است. اگر وقفهٔ نو ـ ویتگنشتاینی نبود، معلوم نبود که بیشتر فصل‌های بعدی این کتاب هم فوریت فعلی را می‌داشتند.

البته داستان رقبا به مواجهه با نو ـ ویتگنشتاینیسم پایان نپذیرفت، چون حتی فلاسفه‌ای هم که دربارهٔ تردید در استدلال مفهوم باز و رویکرد شباهت

خانوادگی با هم یکی شدند، بر سر این که چگونه در پی نو ــ ویتگنشتاینیسم پیش بروند، دچار اختلاف نظرند. تعاریف دیگر و همچنین جایگزین‌های جدید برای رویکرد تعریفی فراوان‌اند. برای این رویکردهای جدید هم رقبای جدید و مباحث جدید پا به عرصه می‌گذارند که مجادله‌شان پیچیده‌تر از آن است که در این مقدمهٔ مختصر بگنجد.

به علاوه، خوشبختانه دلیل چندان مهمی هم برای فراهم آوردن چنین مجموعه‌ای وجود ندارد، چرا که بسیاری از نظریه‌پردازانی که در کتاب حاضر مقاله دارند، قاطعانه چیستی و چرایی مسائل خود را روشن کرده‌اند. من زمان بسیاری را صرف تشریح دورهٔ نو ـ ویتگنشتاینی و فراز و نشیب‌های آن کرده‌ام، صرفاً به این علت که این رویکرد، چالش فراگیری را ایجاد می‌کند که معاصران را برای رسیدن به توجیهی در چگونگی پرداختن به تعریف هنر به تحرک وامی‌دارد. کوشندگان معاصر در این باب ـ در حوزهٔ تعریفی و غیر آن ـ باید توجه داشته باشند که از فیلسوفانی که موجب ارتقای نو ـ ویتگنشتاینیسم شدند و نیز کسانی که در مقابلش ایستادند، درس بیاموزند.

دربارهٔ این کتاب

هر یک از فصل‌های این کتاب تلاش بدیعی در بررسی موضوعات مربوط به مسئلهٔ تعریف هنر است. هیچ دیدگاه مشترکی بین مقالات کتاب وجود ندارد. حتی برخی از نویسندگان آن به وضوح با بقیه اختلاف نظر دارند. با این حال، باید گفت که تمام آن‌ها در یک مسئله و یک بحث مشترک‌اند. اما این بحث هم مثل همه بحث‌ها، با دیدگاه‌های مختلف و با اختلاف عقیده همراه است.

در فصل «هنر؛ یک مفهوم خوشه‌ای»، بریس گات به فلسفهٔ ویتگنشتاین بازمی‌گردد تا چندین منبع فراموش‌شده در تعریف هنر را بررسی کند. او متذکر می‌شود که نو ـ ویتگنشتاینی‌هایی مانند ویتز در تأکید بر ایدهٔ شباهت خانوادگی، گزینهٔ دیگری در تعریف اثر هنری که در فلسفهٔ زبان ویتگنشتاین موجود است

www.ketab.ir

یعنی ایدهٔ مفهوم خوشه‌ای را نادیده گرفته‌اند. از این‌رو، اگرچه ردیه‌های الگوی شباهت خانوادگی، یکی از رویکردهای ویتگنشتاینی در مفهوم هنر را مغلوب می‌کنند، از آن به کلی سلب امکان نمی‌کنند، چون ممکن است «هنر» یک مفهوم خوشه‌ای از آب در آید.

از نظر گات، مفهوم خوشه‌ای عبارت است از مجموعه‌ای از معیارها، به طوری که اگر چیزی تمامی آن‌ها را دارا باشد، برای هنری بودنش کافی است. همچنین اگر چیزی با زیرشاخه‌هایی از معیارهای مربوط همخوانی داشته باشد، باز هم ممکن است اثر هنری شمرده شود. مفاهیم خوشه‌ای در عین حال ممکن است شامل شرایط مجزای لازمی نباشند، هرچند این مفهوم به طور گسسته دارای شرایط لازم هست، تا جایی که اگر چیزی مشمول مفهوم مربوط قرار گیرد، برخی از این معیارها باید مصداق پیدا کنند. از نظر گات، «خوشه‌ای بودن تنها در صورتی در مورد یک مفهوم صدق می‌کند که خصوصیاتی در آن وجود داشته باشد که جمع آن‌ها در یک جسم، برای آن‌که مشمول این مفهوم شود، یک ضرورت مفهومی به حساب بیاید.» اما گات تأکید می‌کند که مفهوم خوشه‌ای، تعریفی به معنای ارائهٔ مجموعهٔ شرایطی لازم نیست که توأماً کافی‌اند، چون یک مفهوم خوشه‌ای واقعی نیازی به داشتن شرایط لازمی ندارد که همگی با هم کافی باشند.

برخی از معیارهایی که از نظر گات می‌تواند به وضعیت هنری یک اثر مربوط باشد، این چنین‌اند: خصوصیات زیباشناسانهٔ مثبت داشته باشد؛ حسی را بیان کند؛ فکر را با چالش روبه‌رو کند؛ پیچیدگی ظاهری و نیز قابلیت انتقال پیام‌های پیچیده داشته باشد؛ دیدگاهی را عرضه کند؛ نمونه‌ای از تخیل خلاقانه باشد؛ محصول درجه بالایی از مهارت باشد؛ به یک سبک یا ردهٔ هنری رسمی تعلق داشته باشد؛ محصول قصد برای خلق یک اثر هنری باشد. گات تصدیق می‌کند که این فهرست قابل نقد است، اما تأکید می‌کند که هدف اصلی او تعیین فهرست مشخصی از معیارها نیست، بلکه دفاع از رویکرد مفهوم

www.ketab.ir

خوشه‌ای در تعریف هنر است که از نظر او گزینه قابل قبولی برای رویکردهای حامی تعریف هنر است.

روبرت استکر در فصل «آیا سعی برای تعریف هنر معقول است؟»، سؤالی را مطرح می‌کند که مستقیماً کانون بحث مجموعهٔ حاضر را هدف می‌گیرد، چرا که سال‌های بسیاری ـ حداقل از دههٔ ۱۹۵۰ ـ بر سر این موضوع بحث بوده که آیا تعریف «هنر» ممکن است. با این حال، همان‌طور که استکر هم اشاره می‌کند، موضوع تعریف هنر در سه دههٔ اخیر با انرژی تازه‌ای دنبال شده است. به علاوه، استکر مدعی است که امروزه در مورد عناصری که باید در هر گونه تعریف مناسبی از هنر گنجانده شود، اتفاق نظری در حال ظهور است. از جملهٔ این عناصر رجوع به تاریخ و کارکرد هنر، رجوع به قصد و نیت هنرمند و به بافت نهادی عالم هنر است. از این گذشته، استکر اظهار می‌دارد که این عناصر باید در تعاریفی از هنر که به طور گسسته‌ای شکل می‌گیرند، گنجانده شود.

پس استکر معتقد است که اگرچه تا به حال هیچ کس تعریف کاملاً قابل قبولی از هنر ارائه نکرده است، درک خوبی از شکل و محتوای احتمالی چنین نظریه‌ای داریم. در نتیجه، به ادعای استکر، تلاش برای تعریف هنر کار معقولی است. استکر در مخالفت با شک‌گرایان اخیر، از طرفی این‌گونه استدلال می‌کند که نگرانی‌های آن‌ها به آسانی قابل رفع است و از سوی دیگر می‌گوید چندین نفر از آن‌ها مانند دیوید نویتز، مکرراً به طور ضمنی نوعی از نظریهٔ هنری را مسلّم فرض می‌کنند که قبلاً آنچه استکر «اتفاق نظرِ در حال ظهور» می‌خواند، از آن خبر داده است. به عنوان مثال، استکر می‌گوید رویکرد مفهوم خوشه‌ای گات با این اتفاق نظر همگرایی دارد، حتی اگر گات منکر این شود که هنر را تعریف می‌کند. طبق نظر استکر، اکنون بزرگ‌ترین شک‌گرایی در تعریف هنر، چشم‌انداز ارائهٔ تعریف هنر را تأیید می‌کند، چون همسوی این اتفاق نظرِ در حال ظهور است. اما حتی اگر تردیدهای معاصر بی‌اعتنا به نظر استکر پیش بروند، او پیشتازانه تصدیق می‌کند که ممکن است برای هنر بیش از یک تعریف متناسب

وجود داشته باشد.

یک نظریهٔ هنری که استکر در ترسیم ایدهٔ «اتفاق‌نظرِ در حال ظهور» خود آن را به حساب نیاورده، نظریهٔ زیباشناسی هنر است. با این حال، این نوع نظریه همواره در متون مربوط تکرار می‌شود. هرچند غالب تلاش‌های اخیر در تعریف هنر به راه‌حل‌های نهادی و تاریخی گرایش داشته‌اند، جیمز سی. اندرسون در مقالهٔ «مفاهیم زیباشناسی هنر»، رویکردی پیچیده و زیباشناسانه در تعریف هنر مطرح می‌کند.

از نظر اندرسون، کلید تعریف زیبایی شناسانهٔ هنر، نظریهٔ ارج‌گذاری زیباشناسانه است که به عقیدهٔ او وقتی اتفاق می‌افتد که کسی تجربهٔ خود از یک جسم یا عمل را دارای ارزش ذاتی بداند. در اینجا برخلاف گونه‌های فرمالیستی رویکرد زیباشناسی، شرط ارزش ذاتی تجربه، هیچ‌گونه محدودیتی برای محتوای چنین تجربه‌ای قائل نمی‌شود و در نتیجه از نظریاتی مانند حس زیباشناسانهٔ بِل پیشی گرفته است.

اندرسن از دو مفهوم هنر، یکی مفهوم توصیفی و دیگری مفهوم ارزش‌یابی، که هر دو ماهیتاً زیباشناسانه‌اند دفاع می‌کند، چرا که این دو بر پایهٔ نظریهٔ ارج‌گذاری زیباشناسانه استوارند. طبق ادراک توصیفی، یک اثر وقتی هنر است که با این قصد ساخته شده باشد که اثری دارای ارزش زیباشناختی باشد، در حالی‌که در ادراک ارزش‌یابی، یک اثر وقتی هنر است که کارکرد آن به گونه‌ای باشد که ارزش زیباشناختی ایجاد کند. اندرسن بر این اعتقاد است که با استفاده از این دو مفهوم ـ یا دو تعریف زیباشناسانه از هنر ـ می‌تواند بسیاری از مشکلاتی را که دامنگیر نظریات زیباشناسی هنری گذشته است، برطرف کند.

در کتاب حاضر، چند تن از نام‌های پیشرو در عرصهٔ هنر ــ از جمله جورج دیکی، جوزف مارگولیس، آرتور دانتو و مارشا مولدر ـ به منظور روشن کردن نکات تفسیری، پاسخ به انتقادهای اخیر و اصلاح موضع خود، در نظریات قبلی

www.ketab.ir

خود بازنگری می‌کنند.

همان‌گونه که پیش از این ذکر شد، استدلال‌های نو ــ ویتگنشتاینی فیلسوفانی چون ویتز و کنیک، تلاش برای ارائهٔ تعاریفی از هنر را تضعیف کرد. شاید شخصیت پیشتاز در واکنش به استدلال نو ـ ویتگنشتاینی‌ها جورج دیکی بود. دیکی در کنار چیزهای دیگر، نشان داد که می‌توان بر حسب شرایط لازم وکافی، تعریفی از هنر ارائه کرد، به شکلی که مشمول هیچ یک از احتمالات مورد نظر ویتز هم نشود. دیکی در مقالهٔ خود با عنوان «نظریهٔ نهادی هنر»، با تشریح تعدیل‌هایی که در این راه انجام داده و ترسیم انگیزه‌های خود برای ساختارهای متفاوت نظریه‌اش و نیز تبیین کامل تعریف مؤلفه‌های مختلف سازندهٔ نظریهٔ چرخهٔ هنری ـ دیدگاه کنونی پذیرفته‌شدهٔ دیکی به عنوان ساختار عالم هنر ـ مروری بر مراحل مختلف تشکیل نظریهٔ خود در مورد هنر دارد.

دیکی در این فصل بر آن است تا آنچه را به گفتهٔ خودش سوءتعبیرهای قدیمی از نظریهٔ اوست، تصحیح کند. دیکی پس از پاسخ به انتقادهای سرسختانه از نظریهٔ نهادی‌اش، انتقادهای اخیر را به چالش می‌کشد و با پیشنهاد طبقه‌بندی نظریات هنری به نظریاتی که هنرآفرینی را یک فعالیت طبیعی می‌دانند و نظریاتی که آن را فعالیتی فرهنگی می‌پندارند، بحث خود را به پایان می‌رساند.

به گفتهٔ دیکی، اگر بتوان رویکردهای نظری به هنر را در دو گروه طبیعت‌گرا و فرهنگ‌گرا طبقه‌بندی کرد، می‌توان طرح جوزف مارگولیس را حد نهایت نوع فرهنگ‌گرایی برشمرد. مارگولیس در فصل «هستی‌شناسی نابهنجار آثار هنری»، از دیدگاهی که به سبب آن معروف شد دفاع می‌کند: این که آثار هنری هویت‌هایی برخاسته از فرهنگ‌اند که در جریان اَعمال تفسیری ما در طول تاریخ، شناخته و متمایز می‌شوند.

نقطهٔ محوری دیدگاه مارگولیس این است که تلاش برای برخورد تقلیلی با آثار هنری مانند اجسام فیزیکی اشتباه است، بلکه آثار هنری اجسامی برخاسته از فرهنگ‌اند؛ که شیوه‌های زبانی توافقی ما به آن‌ها هویت و خصوصیاتی می-

www.ketab.ir

بخشد. ما ماهیت آثار هنری را در نسبت با اعمال و تجارب خود، به ویژه اعمال تفسیری‌مان، درک می‌کنیم یا بهتر است درک کنیم. این اعمال الگوریتمی نیستند، اما مشخصهٔ آن‌ها چیزی است که مارگولیس آن را تساهل جمعی می‌نامد. از این‌رو، فرض او بر این است که اگر ما درک خود از هنر را به شکلی بسازیم که متوجه اعمال تفسیری‌مان یا متناسب با آن باشد، در آن صورت هستی‌شناسی هنر مثل اعمال تفسیری ما، ما را با نوعی نسبیت‌گرایی که او آن را نسبیت‌گرایی قاطعانه می‌نامد، روبه‌رو خواهد کرد.

اینجاست که نتیجه‌گیری مارگولیس به تندترین و شاید متمایزترین شکل می‌رسد. چون، اگرچه اکثر نویسندگان کتاب حاضر اساساً به هنر نگاهی اجتماعی دارند و بر آن‌اند که با تعدیل‌های مناسبی نوعی از اصول را بپذیرند که آثار هنری را هویت‌هایی در متن فرهنگ می‌دانند، اما، اگر نگوییم هیچ‌کدام، تعداد اندکی از آن‌ها به قبول این دیدگاه مارگولیس تمایل نشان می‌دهند که می‌گوید ماهیت هنر ـ ماهیت اجتماعی هنر ـ مستلزم نسبی‌گرایی یا حتی نسبی‌گرایی قاطعانه است.

آرای آرتور دانتو در کنار جورج دیکی و جوزف مارگولیس، در سیر تکاملی نظریهٔ هنر در نیمهٔ دوم قرن بیستم تأثیر بسزایی داشته است. پیش‌تر گذشت که او مسئلهٔ نامحسوس بودن را مطرح کرد و این چالشی جدی برای رویکرد شباهت خانوادگی در تعریف هنر به همراه داشت. در عین حال، دانتو از روش نامحسوس برای ایجاد نظریه‌ای هنری که دربرگیرندهٔ دو شرط لازم است، استفاده می‌کند. او این‌گونه استدلال می‌کند که X اثر هنری است، تنها در صورتی که ۱) X دربارهٔ چیزی باشد، و ۲) X تجسم‌کننده معنایش (یا به عبارتی چیزی که دربارهٔ آن است) باشد. «تجسم» در این متن به این معناست که اثر مورد نظر بیانگر هر آن‌چیزی باشد که دربارهٔ آن است و همچنین در شکلی که متناسب با معنایش (یا همان چیزی که دربارهٔ آن است) باشد. دانتو در فصل «هنر و معنا»، این نظریهٔ هنری را باز می‌گوید و از دیدگاه خود درمقابل

ایرادهای دفاع می‌کند.

ایراد اول این است که «دربارهٔ چیزی بودن» شرط لازمی برای هنر نیست، چرا که ظاهراً نمونه‌های بارزی از آثار هنری وجود دارد که دربارهٔ هیچ چیز نیستند. نقاشی غیر واقعی[1] از آن جمله است. اما دانتو پاسخ می‌دهد که اگر کسی به موارد واقعی از همان به‌اصطلاح نقاشی‌های غیرواقعی دقت کند، نمی‌تواند نمونه‌های اصیلی از نقاشی‌هایی بیابد که دربارهٔ چیزی نباشند. در واقع دانتو نمونه‌های مخالف احتمالی را به چالش می‌کشد. او شرط می‌بندد که همیشه می‌تواند ثابت کند که هر نمونهٔ تاریخی واقعی، دربارهٔ چیزی است.

ایراد دومی که دانتو با آن روبه‌رو می‌شود، این اتهام است که دو شرط لازم او قادر به انجام دادن چیزی نست که دانتو همیشه آن را وظیفهٔ فلسفهٔ هنر دانسته است، یعنی تفکیک آثار هنری از چیزهای واقعی. مشکل اینجاست که چنان که ادعا می‌شود، نظریهٔ دانتو نمی‌تواند بین دو مثال مورد علاقهٔ او ــ جعبه‌های بریلوی وارهول و جعبه‌های بریلوی معمولی ـ تمایز قائل شود. طبق نظریهٔ دانتو هر دوی آن‌ها هنر به شمار می‌آیند، چرا که هر دو دربارهٔ چیزی (هرچند متفاوت)هستند و هر دو معنای خود را به شکل مناسبی مجسم می‌کنند. دانتو در پاسخ به این ایراد، تصدیق می‌کند که شاید این دو مثال آن‌چنان که می‌خواسته ایده‌آل نبوده‌اند و این به مشکل هنر تجاری در مقابل هنرهای زیبا برمی‌گردد. او می‌گوید در اینجا شاید راه تفکیک نسبی بین انواع مختلف جعبهٔ بریلو، نگاه دقیق به نوع نقدی باشد که از جعبه‌های وارهول و جعبه‌های پروکتر و گمبل می‌شود.

مارشا مولدر ایتون نیز مانند آرتور دانتو و جورج دیکی، در فصل «تعریفی پایدار از هنر»، به تعریف دریافت‌های اصلی تعریفی از هنر که مدتی پیش از این مطرح کرده است، می‌پردازد. او در سال ۱۹۸۳ در کتاب خود با عنوان

---

1. Nonobjective.

www.ketab.ir

«تأملاتی در باب جعبهٔ پرتقال و آوای گوزن»[1] این‌گونه استدلال می‌کند که یک چیز اثر هنری است، اگر و فقط اگر ساختهٔ دست بشر باشد و بررسی آن به گونه‌ای باشد که اطلاعات مربوط به تاریخ ایجاد آن، توجه بیننده را به خصوصیات قابل توجه آن هدایت کند.[۱۵] این نظریه در حد همین طرح کلی باقی ماند، اما اکنون ایتون بر آن است تا نظریه‌اش را به چندین طریق مهم بازنگری کند.

در ابتدا او می‌خواهد تعصب اروپایی خود را در این نگاه تصحیح کند که موضوع بررسی واقع شدنِ آثار هنری را خصوصیت ذاتی آن‌ها می‌داند. چرا که در فرهنگ‌های دیگر ممکن است آثار هنری اصلاً بررسی نشوند. از این‌رو، ایتون پیشنهاد می‌کند که واژگان بررسی را حذف کنیم و در عوض بگوییم چیزی هنر است، اگر و فقط اگر ساخته‌ای از دست بشر باشد که رفتار با آن (نه بررسی آن) به گونه‌ای باشد که به وسیلهٔ آن توجه شخصِ برخاسته از آن فرهنگ را به خصوصیات قابل توجه آن اثر هدایت کند.

اما این قاعده هم در مورد خصوصیاتی که این نوع رفتار جدی موجب جلب توجه به آن‌ها شود، تا حدی مبهم باقی می‌ماند. البته خصوصیات زیباشناسانه‌ای وجود دارد، اما این خصوصیات دقیقاً کدام‌اند؟ ایتون می‌گوید خصوصیتی را می‌توان خصوصیت زیباشناسانهٔ چیزی دانست، اگر و فقط اگر ویژگی ذاتی آن باشد و از نظر فرهنگی خصوصیتی در خورِ توجه شناخته شود (دریافت و/ یا انعکاس). در اینجا تعریف تجدید نظر شدهٔ ایتون از هنر می‌آید که می‌گوید:

X اثر هنری است، اگر و فقط اگر ۱) X ساختهٔ دست بشر باشد و ۲) با X به شکلی زیباشناسانه رفتار شود، یا به عبارتی، با X به گونه‌ای رفتار شود که کسی که در آن فرهنگ قرار دارد، متوجه خصوصیات ذاتی X شود که در آن فرهنگ، در خورِ توجه تلقی می‌شود (دریافت و/ یا انعکاس). و ۳) اگر کسی به تجربه‌ای زیباشناسانه

1. Art and Nonart: *Reflections on an Orange Crate and a Moose Call.*

www.ketab.ir

از X می‌رسد، متوجه شود که علت آن تجربه، خصوصیت ذاتی X است که در آن فرهنگ در خورِ توجه به شمار می‌آید.

تعریف ایتون اجتماعی است، چون از نظر او هنر خارج از جوامعی که تعیین می‌کنند چه خصوصیاتی از اثر هنری در خورِ توجه است، وجود ندارد. این جوامع متشکل از هنرمندان و مخاطبان، یعنی متشکل از آفرینندگان و تجربه‌کنندگانی است که به شکلی پیچیده و دوسویه با هم کنش، واکنش و تعامل دارند. این جامعه دارای نقش‌ها و مسئولیت‌هایی است که آثار هنری در آن تفسیر می‌شوند و این تفسیرها باعث غنای آثار هنری می‌گردند. به علاوه، از آنجا که اثر هنری در چارچوبی از نقش‌ها و مسئولیت‌های اجتماعی قرار می‌گیرد، تصمیم در مورد هنر بودنِ چیزی، بیهوده نیست، چون نامیدن چیزی به این عنوان، نوع خاصی از واکنش متناسب از سوی ما را می‌طلبد، از جمله آمادگی برای بررسی تفسیری یک اثر به قصد یافتن نکات یا معانی احتمالی نهفته در آن.

جورج بیلی همانند مارشا مولدر ایتون، از مسئولیت در قبال اثر هنری سخن می‌گوید. فصل «هنر: زندگی پس از مرگ؟» مستقیماً به سنت درک اجتماعی از هنر می‌پردازد. از نظر او، یک اثر هنری کانون حقوق و مسئولیت‌های خاصی است که درون بافت اجتماع شکل می‌گیرد. برای مثال، اثر یک هنرمند حقوق مشخصی دارد، از جمله مطالبهٔ این که جدی گرفته شود، که این، از نظر بیلی، تا حد زیادی به این معناست که از لحاظ تاریخی درک شود. بیلی معتقد است که نقش اصلی یک اثر هنری این است که احساس رضایت (از شأنیت هنری‌اش یا از مطالبهٔ جدی گرفته شدن خود) به وجود آورد و این رضایت را با دلایلی درست حاصل کند (دلایل درستی که از سوی روایت‌های تاریخی مشخص می‌شود و نیز صحت یا غیر واقعی بودنش در تاریخ معلوم می‌گردد). آزمون کارایی این روایت‌ها، و دلایلی که ارائه می‌کنند، در نهایت این است که آیا به بقای هنر کمک می‌کنند یا نه. به گفتهٔ بیلی، برای نقش هنر باید بردباری داشت و گفته می‌شود روایت‌هایی که این بردباری را تقویت کنند، دلایل درستی برای اذعان به

www.ketab.ir

حق هنر بر مخاطبان، شنوندگان و خوانندگان را دنبال کرده‌اند.

پگ زِگلین برَند علی‌رغم بسیاری از نظریات اخیر در باب هنر، از جمله نظریهٔ بیلی، که بر اهمیت تاریخ و بافت اجتماعی تأکید دارند، در مقالهٔ خود با عنوان «از قلم‌افتادگی‌های آشکار در نظریات سنتی هنر»، استدلال می‌کند که تکیه چنین نظریه‌هایی بر کارهای هنری گذشته، در واقع ممکن است تعصبات سنتی در مقابل هنر زنان و رنگین‌پوستان را استمرار بخشد. برند معتقد است در جایی که نظریه‌های هنری برای الگوهای تولید و دریافت خود تا به این حد بر پیشینه‌های تاریخی تکیه دارند، تعجبی ندارد که به نگاهی آن هم، مردان سفیدپوست، محدود شوند، به شکلی که توجه به آنچه در دیدگاه‌های دیگر با ارزش است نادیده گرفته شود و حتی اصلاً به حساب نیاید.

به همین دلیل، برند از نگاهی سخن به میان می‌آورد که خودش آن را نظریهٔ نامتعارف فمینیستی هنر می‌خواند و نشان می‌دهد که گذشته تحت سلطهٔ یک نگاه خاص بوده است، عملکردهای قدرت در دنیای هنر هیچ اساس منصفانه‌ای نداشته است، تاریخ هنر به شکل طولی نیست، فرضیات جنسی و نژادی از همان ابتدا در عرصهٔ زیباشناسی فلسفی ریشه دوانده است و جنسیت و نـژاد بخشی از بافت دنیای هنرند.

هنرِ «دیگری» نیز موضوع اصلی مقالات استفان دیویس و دنیس دوتون است. استفان دیویس در فصل «هنر غیر غربی و تعریف هنر»، از موضوعات بسیاری بحث می‌کند، و از جمله به توصیف هنر غیر غربی می‌پردازد. این توصیف به تشریح توانایی خارجیان، از جمله اروپاییان و آمریکاییان، در به رسمیت شناختن هنر غیر غربی کمک می‌کند.

دیویس نیز، معتقد به وجود نوعی زیباشناسی بین‌فرهنگی است که در خصوصیات زیباشناسانه‌ای ریشه دارد که به طور کلی منفعت انسان را در نظر دارند. این منافع بین‌فرهنگی هم در عوض، به ظهور چیزی کمک می‌کنند که می‌توان، در مقابلِ هنر متعالی فرهنگ عظیم آن را هنرِ خُرد نامید. غالباً ادعا

می‌شود که هنر عالی بیشتر برای تفکر و تعمق است تا بـرای اسـتفاده، در حـالی که هنر خُرد ـ مثل سفالگری ـ می‌تواند مدت‌ها قابل استفاده باشد، چرا که دارای خصوصیات زیباشناسانه‌ای است که جدای از خود اثر نیـست، از ایـن لحـاظ کـه ویژگی زیباشناسانهٔ اثر، اساس کاربرد آن است. معمولاً هنر قـومی و همـین‌طـور بخش وسیعی از هنر مردمی سنتی غرب، مشمول این وضعیت می‌شود. این هنـر خـرد، و تأکیـدش بـر خـصوصیات زیباشناسـانهٔ لازم آن اسـت کـه منجـر بـه شناخته‌شدن در سطحی تقریباً جهانی و میان‌فرهنگی می‌شود.

مقالهٔ دیویس نه تنها نگـاهی آموزنـده بـه نظریـه هنـر مردمـی دارد، بلکـه فرضیه‌ای جالب‌توجه دربارهٔ ارتباط بین شناسایی کاربردی آثار هنری، در یک سو، و تعاریف فرایندی و/یا تاریخی، در سوی دیگر، عرضه می‌کند. ممکن است آثـار هنری در عوالم هنری پیشرفته نیاز به بررسی فرایندی و/یا تاریخی داشته باشند، اما خود عوالم هنر ممکن است، در مراحل اولیه، با توجه به خلـق آثـاری کـه بـه سبب داشتن خصوصیات لاینفک زیباشناسانه قابل توجه است، از نظـر کـاربردی تعریف شوند.[۱۶]

دیویس می‌نویسد:

> **آثار هنری در همهٔ فرهنگ‌ها، اگر نه همیشه، اما در ابتـدا بـرای اهداف زیباشناسانه طراحی می‌شـوند، یـا بـه عبـارتی، بـرای رسیدن بـه دسـتاوردهای زیباشناسـانه‌ای کـه بـرایش خلـق می‌شوند. این دستاوردها بـه همـه مربـوط مـی‌شـود و بـرای کاربردی که آن چیز قرار است ایفا کند، لازم اسـت. بـه بیـان دیگر، یک ملاحظهٔ اولیهٔ تاریخی وجود دارد که حداقل برخی از آثار هنری در تمام عوالم هنری برای آن ایجاد می‌شوند. و این خصوصیت قابل تـوجهی از هنرآفرینـی اسـت کـه در گسـترهٔ فرهنگ‌های بشری دیده می‌شود و نشان می‌دهـد کـه چگونـه می‌توانیم همهٔ فرهنگ‌ها را فرهنگ‌هایی هنرآفرین، و در نتیجه دارای عوالم هنری، بدانیم.**

www.ketab.ir

دنیس دوتون نیز، مانند دیویس، معتقد است که نظریه‌پردازی در مورد هنر باید به هنر قومی توجه کند. با این حال، او نگران است که این بحث به طریقی به بیراهه کشیده شود. معمولاً در مباحث مربوط به مفهوم هنر، ادعا می‌شود که فرهنگ‌هایی به غیر از فرهنگ ما یا درکی از هنر ندارند و یا درک ما از هنر را ندارند. به علاوه، اغلب گمان بر این است که این خلأهای مفروض، به نوعی تلاش برای تعریف هنر را به مخاطره بیندازند.

دنیس دوتون در مقالهٔ «اما آنان درک ما از هنر را ندارند» مستقیم به سراغ این بدگمانی‌ها می‌رود و استدلال می‌کند که چنین ادعاهایی در تفاوت‌های فرهنگی مبالغه می‌کنند، غالباً بر قیاس‌های اشتباه یا نامناسب تکیه می‌کنند و نمی‌توانند دامنهٔ هنر و نظریهٔ هنری موجود در فرهنگ غرب را درک کنند.

به گفتهٔ دوتون، «معمولاً وقتی گفته می‌شود یک فرهنگ دیگر، تعریفی متفاوت از تعریف ما از هنر دارد، تلویحاً ادعا می‌شود که یک تعریفِ کاملاً خط‌کشی شده و مشخص به لحاظ تاریخی وجود دارد که مختص «ما» است»؛ در واقع، تعریفی بسیار محدودتر و جزئی‌تر از آنچه طرفداران بحث تفاوت نشان می‌دهند. دوتون ادامه می‌دهد که «عبارت *تعریفی متفاوت* در بسیاری از این زمینه‌ها فراتر از قابلیت فهم پیش می‌رود، و من ندیده‌ام که راجع به هنر به درستی از آن استفاده شود.»

دوتون برخلاف مکتب تفاوت، معتقد است که کارهای گوناگون هنری را می‌توان با تشابهات و همانندی‌ها به هم مرتبط کرد. او از مجموعه‌ای از ویژگی‌های شاخص که به گفتهٔ او در مشخص کردن حدود هنر قومی و غیرفرهیخته (یا به گفتهٔ گات «مفاهیم خوشه‌ای») به کار می‌آیند، دفاع می‌کند. مقالهٔ دوتون، مانند مقالهٔ دیویس، از جهت برقراری ارتباط بین زیباشناسی تحلیلی و بحث هنر غیر غربی، که در حوزه‌های علوم انسانی به جز فلسفه بسیار ریشه‌دار است، اهمیت دارد.

www.ketab.ir

همان‌گونه که دیدید، فصل‌های مختلف کتاب حاضر بسیار متنوع‌اند. همهٔ آن‌ها نیز در یک طرف نیستند. در واقع بعضی از آن‌ها از جبهه‌ای کاملاً متفاوت‌اند، و بعضی دیگر حتی در مقابل هم قرار دارند. در عین حال، همهٔ این نویسندگان از نظر دیگری مطّلع‌اند و همین موجب می‌شود که هر یک از آن‌ها در بیان موارد متمایزکنندهٔ موضع خود بسیار دقیق عمل کند. از آنجا که عرصهٔ مفهومی را حصارهای نظری بسیار گوناگونی فراگرفته، تعداد حرکت‌های قابل توجه جدیدی که بتواند این عرصه را از اساس تغییر دهد، بسیار اندک است. پیشروی‌ها و عقب‌نشینی‌ها ماهیتاً محافظه‌کارانه‌اند. مجموعهٔ حاضر را نیز نمی‌توان کاری انقلابی دانست. شاید این هم نمونه‌ای از فلسفهٔ عرفی باشد (تمثیلی از علم عرفی کوهن)، اما به هر روی بحثی ضروری و لازم است، زیرا بدون زحمتِ حساب‌شده و بردبارانه، هیچ پیشرفت فلسفی و هیچ تحول بزرگی در تفکر صورت نمی‌گیرد.

www.ketab.ir